

Josep, de Aurel. La animación del exilio republicano español

Josep, by Aurel. Animating the Spanish Republican Exile

María Lorenzo Hernández

Universitat Politècnica de València

Grupo de I+D+i Animación UPV

València, España

mlorenzo@dib.upv.es

 <https://orcid.org/0000-0002-9630-2374>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/jrzk55ix7>

Resumen

Josep (Aurel, 2020) es un filme de animación sobre Josep Bartolí, artista catalán y excombatiente de la Guerra Civil Española que, a través de sus cuadernos de bocetos, dejó testimonio del difícil día a día en los campos de concentración franceses donde fueron a parar casi medio millón de refugiados republicanos tras la contienda. Sin ser estrictamente un documental, sino un filme en torno a lo real, *Josep* presenta un examen de conciencia sobre un vergonzante episodio de la historia del siglo XX: la indiferencia de los países democráticos europeos hacia el ascenso de los fascismos en los años treinta del pasado siglo, cuestión que no evitó la Segunda Guerra Mundial. Este artículo analizará *Josep* desde el punto de vista de la narración presentando la historia de un drama colectivo

Palabras Claves

Josep Bartolí,
Aurel, cine de animación,
Guerra Civil Española, dibujo, postmemoria.

Recibido: 30/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 09/09/2021

TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

que recobra vigencia en el momento presente, donde persiste la falta de soluciones ante los grandes éxodos; así como desde el punto de vista plástico y animado, atendiendo al diálogo que tiene lugar entre la gráfica de Aurel y la de Bartolí, y a que se constituye en una película de animación artística gracias a las nuevas herramientas de dibujo digital.

Abstract

Key Words

Josep Bartolí,
Aurel, animation
film, Spanish Civil
War, drawing,
postmemory.

Josep (Aurel, 2020) is an animated film about Josep Bartolí, a Catalan artist and ex-combatant of the Spanish Civil War who, through his sketchbooks, left a testimony of the difficult daily life at the French concentration camps where almost half a million Republican refugees were confined. Not strictly a documentary, but a film about the real, *Josep* examines a shameful episode from the 20th century: the indifference of European democratic countries towards the rise of fascism in the 1930s, which would not prevent the Second World War. This article will analyze *Josep* from the point of view of the narrative, presenting the story of a collective drama that regains force in the present moment, where the lack of solutions to the great exoduses persists; as well as from the visual and animated point of view, taking into account the dialogue that takes place between Aurel's graphics and Bartolí's, and which is constituted in an artistic animation film thanks to the new digital drawing tools.

Josep (Aurel, 2020), un filme de producción principalmente francesa¹, dirigido por el ilustrador de prensa Aurélien Froment (1980), “Aurel”, narra las desventuras del artista catalán Josep Bartolí, diseñador y luchador republicano que a principios de 1939, poco antes del fin de la Guerra Civil Española, cruzó la frontera de Francia junto con otros 450.000 catalanes refugiados.

Josep Bartolí (Barcelona, 1910 - Nueva York, 1995), que había ejercido durante la Guerra Civil como comisario del Partido Obrero de Unificación Marxista y que había luchado en el frente de Aragón, llegó a pasar por siete campos de internamiento franceses². Enfermo de tifus, Bartolí consiguió escapar a París gracias a la ayuda de un capitán de la armada francesa. En París pintó escenografías para teatros, pero fue capturado por la Gestapo y, a punto de ser deportado a Dachau, escapó saltando del tren. Tras un largo periplo por el norte de África, y con ayuda de Josep Tarradellas, consiguió embarcarse rumbo a México en 1943, donde pasó un período de paz y fue amante de Frida Kahlo (G. Bartolí, García y J. Bartolí, 2020).



Imagen 1: Bartolí, J. (1939). Autoretrato. Colección de Georges Bartoli. Perpiñán, Francia.



Imagen 2: Aurel (Dir.) (2020). *Josep*. España: Les Films d'Ici Méditerranée, Imagic Telecom, Les Films du Poisson Rouge.

La película se centra en las penurias pasadas en la primera época del exilio francés, sin entrar en la diversidad de destinos que atravesó, salvo en su interludio mexicano. A través de la síntesis argumental, la película recorre selectivamente la trayectoria vital de Bartolí, que finalizó en Estados Unidos, donde se convirtió en un cotizado artista. Allí trabajó para la revista *Hollyday* y fue escenógrafo en Hollywood. En 1973 recibió el premio Mark Rothko de Artes Plásticas. En ocasiones regresó a Francia donde radicaba su hermano Salvador: estas visitas fueron la semilla

1 Con participación de la cadena catalana TV3, aunque no tan significativa como para permitir que el filme pudiera ser candidato a los Premios Goya 2020.

2 Entre aquellos campos se contaban Lamanère, Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien, Barcarès y Rivesaltes, este último conocido como “el Auschwitz francés” por las condiciones especialmente penosas de vida y maltrato a los internos (López Frías, 2017).

del libro *La Retirada: éxodo y exilio de los republicanos de España* (Actes Sud, 2009³), publicado por su sobrino Georges Bartolí y la periodista Laurence Garcia.

El filme *Josep* cuenta con dos poderosos valores: un sólido guion basado en la realidad que estremece y conmueve, y un tratamiento visual de relieve artístico que surge del intercambio entre el legado gráfico de Josep Bartolí y la estética de su director, Aurel, colaborador habitual de medios periodísticos como *Le Monde* o *Le Canard enchaîné*. Así, en *Josep* descubrimos “un relato fundamental sobre la esperanza a través del arte, la resiliencia de todo lo verdaderamente bello y la incapacidad de la barbarie para esconder su sinsentido” (Rosado, 2020, párr. 1). Pero el filme de Aurel no es solo una biografía, sino que aborda descarnadamente la problemática de los refugiados españoles —que a su llegada a Francia fueron vilipendiados por su triple condición de rojos, vencidos y extranjeros desposeídos de todo— estableciendo, a su vez, un fuerte vínculo con los éxodos humanos provocados por las grandes tragedias del siglo XXI, ya sean bélicas o de índole climática.

Este artículo forma parte de un pequeño ciclo de estudios en torno a animación y Guerra Civil Española que comencé con el análisis de cortometrajes en torno a la contienda de posguerra, que comprende “Zepo and the films about the Spanish Civil War” (Lorenzo Hernández, 2017) y “Unanimated voices: the Spanish Civil War as an emergent subject in Spanish animated short films” (Lorenzo Hernández, 2020). En relación con esta trayectoria, el presente artículo revisará, en primer lugar, algunos títulos pioneros en el tratamiento de la Guerra Civil mediante la animación; un tema de aparición notoriamente tardía en este medio expresivo. En segundo lugar, se examinará la perspectiva argumental de *Josep*, destacando la crítica histórica que el filme saca a la luz, para entablar relación con la construcción de postmemoria y la experiencia del duelo por parte de los vencidos. En tercer lugar, se analizará la forma en que Aurel ha interpretado la herencia gráfica de Bartolí, transformándola, en plena época del dibujo digital, en un filme animado que transmite de forma efectiva las impresiones de una época tan tenebrosa. Con ello, se pretende demostrar cómo la denuncia histórica en este filme, que recoge y transforma la herencia artística de Josep Bartolí, proporciona herramientas para reflexionar sobre el pasado y también sobre los problemas humanos del presente.

Animando la Guerra Civil: un tema de aparición tardía en la animación

A pesar del altísimo número de películas que recrean la Guerra Civil Española y sus secuelas mediante cine de acción real, no deja de llamar la atención el retraso con que la animación se ha enfrentado a este mismo período; se pueden detectar tres condiciones necesarias para que este tratamiento argumental fuera posible en animación. Primeramente, que la animación adquiriera progresivamente el reconocimiento como un medio apto para contar historias adultas —una condición

³ Llamativamente, esta publicación francesa no ha encontrado difusión en España hasta su publicación por la editorial El Mono Libre, ya en 2020.

que no se cumplió en España hasta finales del siglo XX, destacando como primer acercamiento a esta temática el cortometraje de Begoña Vicario (1998), *Haragia (Carne humana)* —; en segundo lugar, que se produjera el auge de la animación documental o animación de lo real —que conoce su punto de inflexión en la primera década del siglo XXI, con el éxito internacional de *Persépolis* (Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, 2007) y *Vals con Bashir (Waltz Im Bashir)* (Ari Folman, 2008)—; en tercer lugar, que surgiera la necesidad de reflexionar sobre aspectos del conflicto poco conocidos o *silenciados* —como ha sucedido desde que se promulgó en España la Ley de Memoria Histórica (2007)— y que sin embargo arrojan cada vez más luz en su conjunto para poder interpretar el pasado y, por ende, comprender el presente.

Esta última razón, la necesidad de reflexionar sobre los *márgenes* del conflicto, especialmente en un contexto sociopolítico en el que la extrema derecha ha cobrado nuevo vigor en toda Europa y existe un debate sobre los posicionamientos del pasado, justifica el creciente número de películas animadas sobre diversos episodios de la contienda y la traumática posguerra, para dejar memoria de los hechos o incluso para crear conciencia a través de su propio enfoque. Por ejemplo, el cortometraje *El olvido* (Xenia Grey y Cristina Vaello, 2018) reconstruye históricamente el día del trágico bombardeo del Mercado de Alicante en 1938, por parte de bombarderos italianos, si bien no con la intención de reabrir heridas, sino de rendir homenaje al pueblo de Alicante, como indican sus realizadoras (Terol, 2018). Otro tipo de proyectos tiene una intención más reivindicativa, como *Areka* (Begoña Vicario, 2017): un trabajo colectivo de marcado sesgo artístico y experimental en torno a los desaparecidos en fosas comunes; un tema que sigue siendo incómodo para algunos sectores de la sociedad española⁴.

Muy significativamente, la Guerra Civil española también ha sido de interés para animadores extranjeros: desde *Os salteadores* de Abi Feijó (1993), pionero en este género, inspirado por un relato de Jorge de Sena (1971) en torno a los “maquis” refugiados en Portugal, que en ocasiones fueron entregados y ejecutados por las autoridades españolas; hasta *Radio Dolores* de la realizadora finlandesa Katariina Lillqvist (2016), basado en las experiencias de su abuelo, miembro de las Brigadas Internacionales que desapareció en combate. A veces, estos testimonios animados subrayan una característica clave de la contienda: que la Guerra Civil Española nunca fue un conflicto puramente español; verdadero prólogo de la Segunda Guerra Mundial, el autodenominado “bando nacional” de los sublevados estuvo formado en un porcentaje mayoritario por soldados marroquíes, italianos y alemanes, que emplearon en nuestro país sus propias técnicas y armamentos. Como contrapartida,

4 De acuerdo a un auto judicial de Baltasar Garzón de 2008, se calcula que 114.000 víctimas de la Guerra Civil aún yacen en más de 2.000 fosas sin abrir. Sin embargo, la actitud de los sucesivos gobiernos democráticos de nuestro país ha sido más bien tibia al respecto. En 2007, el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero estableció la Ley de Memoria Histórica de España, pero no reconoció entonces la apertura de fosas comunes, de forma que tuvo que ser la ARMH (Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica) la entidad en reivindicar que los delitos del franquismo fueron cometidos contra toda la sociedad y la humanidad.

la República se vio apoyada por la Unión Soviética, así como por las Brigadas Internacionales, compuestas por voluntarios de numerosos países.

Como señala Anabelle Honess Roe (2013), la etiqueta de género “documental” para una película de animación se muestra, a veces, esquivada. Según esta autora, para que una película de animación sea considerada documental, debería cumplir las siguientes condiciones: haber sido creada fotograma a fotograma, referirse a la realidad —frente a una realidad inventada—, y ser presentada por sus artífices como documental —y ser así recibido por festivales, público y crítica. Sin embargo, a efectos de distribución, no todos estos trabajos se han presentado públicamente como “documentales”, sino como “animación”, aunque esta coyuntura no ha desvirtuado el vínculo que mantienen con lo real.

Asimismo, no todos los documentales animados emplean la animación del mismo modo. Por ejemplo, *El olvido*, que trata sobre un suceso que marcó a toda una ciudad, utiliza la animación como un sustitutivo de otras imágenes documentales, como la fotografía o el cine de acción real, y cumple, de esta manera, una función mimética que se esfuerza en borrar las marcas de la enunciación, como en el cine clásico. Sin embargo, un uso más creativo y simbólico de la animación, incluso llamando la atención sobre el propio medio expresivo, puede sustentar la misma intención periodística por parte del realizador, evocando el pasado en vez de reconstruirlo, tal como sugiere Emilio Martí (2020) en relación a cuando un animador se ve obligado a imaginar escenas de las que no ha quedado registro gráfico:

el periodista-dibujante tiene las mismas obligaciones que otros periodistas (informar adecuadamente, ser fiable, tener fuentes contrastables), aunque su herramienta visual, el dibujo, sea siempre interpretativo (no literal); es por ello que estos deberán ser lo más precisos posibles (...) Hay que usar la imaginación para reconstruir las escenas que sugieren los testimonios obtenidos periodísticamente, pero esta imaginación será informada, es decir que tendrá una base sustanciada en investigación, en una realidad referenciada (p. 20).

Una mirada a “Ysabel. El miedo baja del cielo”, de la serie documental colombiana *Cuentos de Viejos* (Dematei, Piaggio y Smith, 2014), permite comprender este fenómeno. En el capítulo, una testigo presencial de los bombardeos de Bilbao relata cómo un piloto alemán caído pidió clemencia —sin resultado— a los mismos habitantes que estaba atacando su aviación. Como es frecuente en esta serie, el tratamiento plástico oscila entre resultados estéticos de distinta índole: en un extremo, el uso de la rotoscopia para animar a la testigo —creando un vínculo icónico con lo real, el calco de la acción viva, convirtiendo en *personaje* a la persona que habla—; en el extremo contrario, la generación de imágenes simbólicas, como la avioneta que se agita como un pez que va a ser cortado por la pescatera a modo de poderosa metáfora del linchamiento que sufre el alemán a manos de los bilbaínos. El carácter *fabricado* de la imagen animada, así como las posibilidades antinaturales del movimiento, como la metamorfosis, habilitan un aparato retórico que aliena al espectador pero a la vez le permite *penetrar* en los acontecimientos, incluso en los más truculentos, como lo explica Yoni Goodman, director de animación de *Vals con Bashir*:

Animation has a kind of “detaching” quality about it, so you can take the audience further. (...) We intentionally played with this making people see all these horrible things that happened during the war. As a viewer, you accept it, you tell yourself, this is animation so you open yourself up to it [La animación tiene una especie de cualidad de “desapego”, por lo que puede llevar más allá al público (...)] Jugamos intencionalmente con esto, haciendo que la gente vea todas estas cosas horribles que sucedieron durante la guerra. Como espectador, lo aceptas; te dices a ti mismo que se trata de una animación, así que te abres a ella]⁵ (Goodman en Kriger, 2012, p. 11).

Josep es el segundo largometraje con animación que se produce sobre la Guerra Civil Española. El primero es *30 años de oscuridad* (Manuel H. Martín, 2012), un documental parcialmente animado —con escenas en flash que más bien semejan ilustraciones con movimiento— que se basó en entrevistas a aquellos españoles que, sin poder escapar del país, se ocultaron en sus casas durante más de tres décadas para protegerse de las represiones del franquismo. En esta película, las escenas de animación recrean de manera realista los testimonios de los entrevistados, a falta de otros documentos gráficos.

Por su parte, *Josep* fundamenta su recreación histórica en los dibujos de Bartolí que dan cuenta periodística, según su punto de vista, de las penurias que experimentó junto con muchos miles de españoles desplazados. Aurel, un ilustrador francés sin vinculación directa con España, conoció la figura del artista catalán mediante el mencionado libro *La Retirada: éxodo y exilio de los republicanos de España*, con dibujos compilados por su sobrino, Georges Bartolí. Según sus palabras, sus bocetos eran:

ilustraciones políticas ricas en detalles y significado, críticas al poder, al Estado, a la religión, a la cobardía de los líderes internacionales. Y luego los bocetos de los campamentos. La fuerza de un trazo a lápiz para dar testimonio de esta secuencia dramática, vergonzosa y poco conocida en la historia del siglo XX (Aurel en Garrido, 2021, párr. 8).

Los dibujos de Bartolí impactan por su crudeza, permitiéndonos mirar fijamente a los ojos de la desgracia ajena, conectando con lo vivido⁶. Con un enfoque artístico y conceptual depurado, bello a la vista, aunque áspero de contenido, el largometraje *Josep* recrea una historia real, pero advierte su realizador: “es una ficción, no un documental” (Gil, 2020, párr. 8), ya que se introducen pequeñas modificaciones en el arte y en la historia real que, si bien no desvirtúan el carácter del filme como testimonio de una época, redundan positivamente en su ritmo narrativo, así como en el calado de la historia en el espectador.

⁵ Traducción de la autora del presente artículo.

⁶ Josep Bartolí ha sido comparado con frecuencia con Francesc Boix, el “fotógrafo de Mauthausen”, quien pudo registrar fotográficamente las atrocidades perpetradas por los nazis en aquel campo austríaco; estos documentos fueron determinantes para identificar a los responsables en los juicios de Núremberg.

El tratamiento argumental de *Josep*: un filme entre la memoria histórica y la actualidad

Josep, un filme cuya narración sucede principalmente en Francia, es interesante porque explora una perspectiva del conflicto que se ha tratado muy escasamente en el cine. *Josep* comienza por el final de la contienda, con tres esqueléticos personajes que atraviesan penosamente un paisaje nevado. Dos de ellos son españoles, y el tercero, que regresa tullido de una pierna, es francés. Irónicamente, cuando atraviesan la frontera, las autoridades del país se ceban especialmente con su compatriota, denostándolo por implicarse en una guerra ajena, e incluso agrediendo. El veterano francés, de nombre Martin, protesta ante la indiferencia hacia el fascismo que muy pronto querrá comerse a Europa. Sin embargo, la actitud de las autoridades francesas ya es la de los fascistas que aún no han entrado en Francia, pero lo harán, estableciendo el gobierno títere de Vichy.

Según describe la película, lo que los refugiados españoles encontraron durante los primeros días en Francia fue el infierno en vida: estaban cercados por alambradas, sin agua potable, sin comida, sin refugio y dormían en agujeros cavados en el barro... Solo tiempo después dispusieron de barracones, levantados por ellos mismos. Allí se pegó y humilló, como dice el filme, “a aquellos que habían luchado contra el fascismo” (Aurel, 2020, 15’ 42”). También, muchos de los refugiados fueron enviados posteriormente a campos de concentración nazis, por lo que no pudieron evitar la violencia de la que huían.

La narrativa de la película es muy eficiente al presentar un complejo universo humano donde interactúan diferentes castas: los gendarmes franceses, altivos y crueles, que abusan de su poder; los españoles, principalmente catalanes, que sobrellevan la miseria y la humillación sin compadecerse de ellos mismos; y, por último, los mercenarios argelinos y senegaleses, figuras de severa autoridad en el campo, aunque también marginados por los franceses. A través de este triángulo de relaciones se evidencia un elemento común a todas las potencias europeas: su pasado colonial basado, como los fascismos, en que no todos los seres humanos son iguales.

A propósito de aquellos campos de refugiados, Albert Sarraut, Ministro del Interior francés, se pronunció en estos términos en febrero de 1939: “El campo de Argelès-sur-Mer no será penitenciario, sino un campo de concentración. No es lo mismo” (en Bartoli, Garcia, Bartoli, 2020, p. 10). Sin embargo, rodeados de alambre de espino y de guardias armados, la condición de los españoles en aquellos campos no era sino la de personas inocentes a las que se privaba de su libertad ante un vacío administrativo.

En este microcosmos, *Josep* pulula como un personaje contemplativo que analiza su entorno, pero vive en su refugio interior. *Josep* es un personaje que dibuja y, en algún momento de la película, se intuye que su esperanza —el deseo de volver a encontrar a su amada María, embarazada en el momento de la separación— no va a ser tan crucial como su labor de periodismo gráfico, que es lo que articula el filme. *Josep* no puede vivir sin un lápiz en la mano. En esta coyuntura recibe la ayuda de un gendarme novato, Serge, que llegará a identificarse profundamente con *Josep*.

Personaje inventado para el filme, Serge resume en sí a todas aquellas personas que ayudaron a Bartolí a alcanzar México y que formaron parte de esa otra Francia solidaria que sí resistió a la ocupación y que se volcó con los refugiados. Asimismo, el filme termina en el tiempo presente, en Nueva York, con una escena ficcional que tiene lugar en la exposición *Bartolí. A Creator in Exile*, donde encuentra su lugar uno de los dibujos perdidos de Josep: el retrato de Helios, su amigo muerto a manos de las autoridades francesas.

La historia de Bartolí es también la de sus cuadernos de bocetos que no fueron realizados para nadie en particular, sino para sí mismo, y solo años después, mediante su publicación, se convirtieron en el espejo colectivo del recuerdo. El dibujo en los campos de concentración cumplió, para Bartolí, la función del *duelo*, tan inalcanzable en las condiciones que le tocó vivir en el destierro. Nuckols (2020) señala que

Negar la necesidad de duelo colectivo con afirmaciones como que el pasado está superado, que indagar en el pasado solo abre viejas heridas que ya se habían cerrado hace tiempo, o que las pérdidas individuales han de elaborarse en el ámbito privado, no hace sino perpetuar la distinción realizada por el régimen franquista entre vencedores y vencidos donde hay unas vidas y pérdidas merecedoras de un duelo y otras que no (p. 134).

Por tanto, es importante destacar la revisión que en *Josep* se hace del pasado como una “narrativa postraumática de duelo” (p. 143), incluso cuando el narrador no es el mismo Bartolí, sino un artista joven que establece un diálogo con su legado.

Notoriamente, el filme traza paralelismos con sucesos actuales en los que se vulneran los derechos humanos, como la situación actual de los internos en los CIEs (Martí López, 2020) o los refugiados de Siria, sometidos al más flagrante abandono en los campos de Lesbos. En este sentido, hay que tener en cuenta las declaraciones del director de la película:

Pensamos que la actualidad estaba volviendo a hacer nuestra película. Ahora hay muchos campos de refugiados en el norte de Francia porque intentan llegar a Reino Unido desde allí y, hace unas semanas, el gobierno francés decidió no permitir a las ONGs darles comida. Es otra ilustración de la misma historia. Cada vez que hay una crisis en otro país que provoca el exilio los estados se comportan de la misma manera (Aurel en Gil, 2020, párr. 15).

Asimismo, los dibujos de Bartolí ayudan a construir postmemoria del conflicto para las generaciones siguientes, de alguna forma afectadas por el devenir de los acontecimientos, aunque sin haberlos padecido directamente, lo que explica la fascinación que ejercieron sobre el propio Aurel tras su publicación. Como explica Marianne Hirsch (2008), “postmemory is not identical to memory, it is “post”, but at the same time it approximates memory in its affective force” [la postmemoria no es idéntica a la memoria, es “post”, pero al mismo tiempo se aproxima a la memoria en su fuerza afectiva]⁷ (p. 109). En este sentido, es importante considerar aquí las palabras de su sobrino, Georges Bartolí, cuando visita por primera vez España:

7 Traducción de la autora del presente artículo.

He fotografiado los caminos de la retirada para posar mis pasos sobre los de los míos y sobre los de otros miles de refugiados. Esas sombras son las de todos los detenidos al alba, de todos los fusilados, de todos los deportados. La sombra es universal, ya sea uno comunista, anarco, catalán o palestino. Todos tenemos la misma (G. Bartolí, García, J. Bartolí, 2020, p. 127).

Como se verá en el siguiente apartado, la película retoma esa sombra a través de los dibujos de Bartolí, convirtiéndolos en animación para crear un espacio mediador entre el pasado y el espectador.

Josep Bartolí: dibujar para sobrevivir

¿Qué sentido adquiere el arte en los lugares de tortura? El arte es evasión y resiliencia. Lo vimos en la impactante trayectoria vital del músico Władysław Szpilman, *El pianista del gueto de Varsovia*, como se tituló su autobiografía, llevada al cine por Roman Polanski en 2002: incluso confinado en estricto silencio, el artista no dejó de tocar en su mente. El dibujo, ingenuo o virtuoso, pero en cualquier caso, expresión íntima del ser humano, ha cubierto las paredes de sitios como las cárceles o los actuales CIEs, como nos recuerda Martí (2020) en su cortometraje *Makun: dibujos en un CIE* (2019), que refleja los avatares cotidianos de los internos o momentos de sus difíciles travesías por mar para alcanzar España. Incluso en los lugares más ominosos, como el campo de concentración de Theresinstadt, quedaron vestigios de la presencia de los niños mediante sus dibujos, actualmente conservados en el museo del Cementerio Judío de Praga. El dibujo debió de convertirse en el único elemento humano y reconfortante de aquellos lugares.

Josep emplea los dibujos de Bartolí pero no pretende ser contada por él mismo. Muy al contrario, Aurel

Quería mostrarlos [los dibujos de Josep] para darle un homenaje, pero no mezclar o que no quedara claro al espectador cuál es el mío y cuál el suyo. Cuando se ve a Josep dibujando se ven sus dibujos, aunque hay algunas trampas, porque hay imágenes que enseño como obras de Bartolí que son inventadas porque hacían falta para la narración. Al final es una ficción, no un documental (Aurel en Gil, 2020, párr. 8).

En consecuencia, la mayor parte del filme recrea un diálogo entre la gráfica de Aurel y los bocetos de Bartolí, adhiriéndose a un estilo mixto entre animación e ilustración que he denominado *cuaderno de viaje animado*; un subgénero de la animación documental que puede observarse en cortometrajes “de artista” como *Viagem a Cabo Verde* (José Miguel Ribeiro, 2010) o *Ámár* (Isabel Herguera, 2010), donde los bocetos estáticos representan directamente la mano del artista, subrayando la relación del filme con lo real, (Lorenzo Hernández, 2015). En su cuaderno de bocetos, Bartolí registró lo vivido en los campos de concentración con diferentes niveles de indexicalidad, oscilando entre el realismo y la caricatura, pero empleando siempre medios gráficos muy elementales, como el lápiz o la plumilla; lo cual pone los bocetos en relación con otras manifestaciones del *arte carcelario*, como los retratos que Buero Vallejo o Joan Castejón realizaron en las cárceles franquistas.

Para una mejor integración con estos dibujos que hablan por sí mismos, sin ser animados, Aurel concibió la animación de la parte histórica de un modo deliberadamente esquemático y esencial, básicamente reduciéndola a poses clave o viñetas de un *storyboard*, pero no por ello desposeídas de viveza. Como afirma Aurel,

No es una película animada, es una película 'dibujada' (...) Para mí, la forma de la película está basada únicamente en el dibujo. Le damos forma gracias a la vibración del trazo y los movimientos de los labios, pero la puesta en escena está imaginada para dejar toda la fuerza de la historia al dibujo, sin que se mueva (Aurel en Martos, 2020, párr. 3).

De esta forma, la idea de una animación limitada o, mejor dicho, *selectiva*, junto con una dirección artística muy austera, refuerza el carácter de *memoria* sobre el de mera reconstrucción historicista, aportando identidad visual al filme y a la vez simplificando el proceso de producción⁸. Tal como dice Aurel,

La línea dibujada está en el centro de la narración; incluso los colores se reducen al mínimo indispensable. Dibujar es el arte del atajo, no para ir más rápido, sino para contar una historia a través de algo que no existe en la naturaleza: la línea (Aurel en Garrido, 2021, párr. 11)⁹.

En *Josep* conviven, por tanto, dos lenguajes visuales, que asimismo llevan al realizador a dos estilos de animación: por un lado, uno más gestual —con poderoso trazo de contorno, pero contenido cromáticamente— que corresponde al pasado (la historia de Josep) y que abraza los recursos de la animación limitada, más como una ilustración móvil que como una verdadera animación; por otro lado, un tipo de dibujo animado más convencional y colorido, con animación completa, para recrear el presente: las escenas del narrador, un anciano moribundo que comparte sus borrosos recuerdos con su nieto, dibujante en ciernes. A estos dos estilos gráficos y de animación hay que sumar un tercero: el de los *auténticos* dibujos de Josep, sin los cuales el relato carece de sentido, que se reproducen generosamente en la diégesis del filme —en sus bocetos sobre papel, el escenario de baile improvisado que decora en el campo, o el retrato con que buscan a su prometida María—, así como en secuencias del filme con deliberado tono expresionista, puntuando episodios importantes del relato: por ejemplo, cuando Josep no puede hacer nada para impedir una violación aparecen sobrepasadas en la escena las caricaturas que Bartolí realizó de los guardas franceses como si fuesen cerdos.

8 "Respecto a la animación, que no es fluida, es una idea que me llegó bastante tarde en el proceso de producción, porque suponía resolver varios problemas de un golpe. Yo no soy animador y la cadena de fabricación de la animación es muy larga, muy complicada, con muchas etapas y equipo, pero además, si el que está al principio de la cadena no sabe dar indicaciones se van a perder muchas informaciones. Para resolver eso, decidí volver a lo que es mi trabajo y así además hacía un homenaje a Josep" (Aurel en Gil, 2020, párr. 6).

9 En este sentido, las declaraciones de Aurel convergen con las de otro maestro de la animación de lo real, Paul Fierlinger: "Animation is made of shortcuts; everything can be told at a rate that is ten times the speed of life action" [La animación está hecha de atajos; todo se puede contar a una velocidad diez veces mayor que la velocidad de la acción real] (Fierlinger en Kriger, 2012, p. 191). Traducción de la autora del presente artículo.

Por otra parte, *Josep* actualiza el arte de Bartolí creado hace ocho décadas mediante el dibujo por ordenador, animando mediante tableta gráfica con diversos pinceles que imitan el lápiz y el carboncillo para perseguir un efecto de dibujo “hecho a mano”. Paradójicamente, cada vez más, la animación digital busca emular el “defecto” de lo artesanal (Álvarez Sarrat y Lorenzo Hernández, 2012) que al mismo tiempo es su garantía de autenticidad, creando un conjunto que, lejos de parecer ecléctico o heterogéneo, en *Josep* resulta armonioso y bien integrado. Para una mejor composición de lenguajes, en el dibujo digital de Josep se superponen texturas de acuarela realizadas de la forma tradicional para colorear los paisajes y las superficies. Aunque la línea de los personajes es digital, el relleno de algunas manchas, sobre todo las ropas y la camisa blanca de Josep, tiene un engañoso efecto de pintura al pastel que aparenta salirse del borde del dibujo, como si se hubiera coloreado sobre papel. Este es el tratamiento que adquiere la mayor parte de la animación más personal de Aurel, con unos diseños de personaje que beben de la tradición de la *Bandé Dessinée* francesa —como Dupuy y Berberian, Lewis Trondheim o Guy Delisle—.

Por el contrario, cuando la película muestra directamente los dibujos creados por Josep Bartolí —como cuando se erigen los barracones—, o los que Aurel produce emulando su estilo, remite a una gráfica periodística comparable a la de Francisco de Goya en sus *Desastres de la Guerra* (1810-1815). Esta característica adquiere gran intensidad tras la escena de la paliza mortal que los gendarmes propinan al amigo de Bartolí, Helios: los dibujos originales de Bartolí asaltan la pantalla como fantasmas en movimiento, suspendiendo por un momento la continuidad del relato y causando un fuerte impacto expresionista.

Y este expresionismo no solo es producto del lúgubre entorno del campo de concentración, del maltrato en tierra extraña, de la lucha por la supervivencia, sino que también canaliza toda la violencia experimentada durante la guerra. Como dice Bartolí en un momento del filme, cuando da instrucciones sobre cómo imprimir sus dibujos que van a publicarse en México: “¡Así eran las cosas allí! ¡Negro, blanco duro, violento!” (*Aurel*, 2020, 1h 03’ 12”); así evidencia que él mismo aún sigue preso de tensos dilemas, como cuando reflexiona sobre la contienda —“en una guerra, al enemigo se le mata o te mata” ((43’ 54”)—, o cuando le abruma pensar que “los asesinos de Trotski también lucharon contra Franco” (1h 01’ 49”).

Josep es, fundamentalmente, un personaje que se protege de la horrible realidad dibujándola y, al mismo tiempo, haciéndola accesible para las generaciones posteriores. Sus dibujos no describían cómo era un campo de concentración, sino *lo que era*. Hacia el final del filme, las escenas que muestran a Bartolí viejo, casi ciego, pero sin dejar de pintar demuestran que, a pesar del horror, ha aceptado también las partes negativas del mundo y de sí mismo, simbolizado por su esquemático autorretrato en rojo y azul. Como dice la voz en *off* de Frida Kahlo con la que acaba el filme: “caricaturizas porque lo que has visto, lo que guardas en la memoria, te da miedo. Y el día en que finalmente aceptes el color habrás domesticado tu miedo” (1h 05’ 06”).

Conclusiones

La animación aporta libertad expresiva a la hora de sugerir ideas, enfoques y planteamientos: una renovación creativa más necesaria que nunca, para revitalizar un género en torno a un episodio histórico, la Guerra Civil Española y su no menos dura postguerra que todavía estamos pendientes de conocer en profundidad, para poder interpretar los hechos como realmente fueron, e incluso para poder cerrar las heridas abiertas.

Josep de Aurel es un filme que resulta *bello*, aunque lo que cuenta es *duro* ya que describe todo tipo de abusos y privaciones que padecieron personas inocentes, y en ello reside la razón por la que se emplea la animación para contar una historia tan cruda que procede de un fundamento real: el dibujo no solo remite al imaginario del artista que la protagoniza, sino que también hace de *máscara*, de dispositivo distanciador para hacer la historia más asequible al público al que va dirigida.

El dibujo cumple, para Bartolí, la función del *duelo*, tan inalcanzable en las condiciones que le toca vivir en el destierro; mientras que Aurel emplea el dibujo para crear postmemoria del conflicto y dar voz a quienes no la tuvieron, ni en España, ni en Francia. Asimismo, la animación sirve para acercarnos al pasado y, al mismo tiempo, para presentar de una forma asumible para el espectador una historia tan desasosegante que, a su vez, establece puentes con otros filmes animados que han tratado las tragedias de la guerra, como la paradigmática *La tumba de las luciérnagas* (Hotaru no haka, Isao Takahata, 1988), pero también filmes tan diferentes entre sí como *La montaña mágica* (*La montagne magique*, Anca Damian, 2015), *Chris el suizo* (*Chris the Swiss*, Anja Kofmel, 2018), *Funan* (Denis Do, 2018) y *Un día más con vida* (*Another Day with Life*, Damian Nenow, Raúl de la Fuente, 2018) que dan cuenta de la creciente preocupación que existe por contar tragedias reales empleando la animación como medio expresivo.

Josep es un filme universal que mira tanto a la contienda española como a lo que estaba por venir: la nueva guerra mundial, los campos de exterminio, la fragmentación de Francia durante el conflicto y, por qué no decirlo, la división actual en las democracias occidentales, incapaces de reaccionar con eficiencia ante crisis internacionales como los grandes dramas migratorios. *Josep* expresa, pues, la necesidad, ampliamente compartida, de construir memoria democrática y no meramente histórica, para tener un presente y un futuro más justos.

Postdata

En los mismos días en que escribo este texto, junio de 2021, me llevan en coche junto a un apacible huerto de Alicante. Se trata del llamado Campo de los Almendros, donde en marzo de 1939 se hacinaron, sin recursos, 19.000 militares republicanos que no pudieron huir a bordo de ningún buque tras la rendición. Max Aub dijo de este campo en 1968: "Las tragedias siempre suceden en un lugar determinado, en una fecha precisa, a una hora que no admite retraso" (Caudet, 2011, p. 419). Donde sea que miremos, las huellas del pasado son profundas.

Bibliografía

- Álvarez Sarrat, S. y Lorenzo Hernández, M. (2012). How Computers Re-Animated Hand-made Processes for Artistic Animation. *Animation Studies Online Journal*, (7), pp. 1-12. Recuperado de <https://journal.animationstudies.org/sara-alvarez-sarrat-and-maria-lorenzo-hernandez-how-computers-re-animated-hand-made-processes-and-aesthetics-for-artistic-animation-2/>.
- Bartolí, G., Garcia, L. y Bartolí, J. (2020). *La Retirada: éxodo y exilio de los republicanos de España*. Barcelona: El Mono Libre.
- Caudet, F. (Ed.) (2011). *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Garrido, M. (2021, 2 de septiembre). *Josep Bartolí: el dibujante de los campos de concentración*. Cultur Plaza. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <https://valenciaplaza.com/josep-bartoli-el-dibujante-de-los-campos-de-concentracion>.
- Gazengel, E. (2018, 24 de abril). Rivesaltes: el campo de los 'indeseables'. *CTXT Contexto y Acción*. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <https://ctxt.es/es/20180418/Politica/19184/Rivesaltes-campo-concentracion-Francia-memorial.htm>.
- Gil, M. (2020, 27 de octubre). Aurel: "Me interesa mucho cómo van a recibir Josep los españoles". Academia de Cine. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <https://www.academiadecine.com/2020/10/27/aurel-me-interesa-mucho-como-van-a-recibir-la-pelicula-los-espanoles/>.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), pp. 103-128. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <http://read.dukeupress.edu/poetics-today/article-pdf/29/1/103/458907/PT029-01-05HirschFpp.pdf>.
- Honess Roe, A. (2013). *Animated Documentary*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Kruger, J. (2012). *Animated Realism. A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Massachusetts: Focal Press.
- López Frías, D. (2017, 31 de diciembre). Rivesaltes, el Auschwitz francés que mató de hambre a los refugiados españoles. *El Español*. Recuperado el 2021, 9 de octubre de https://www.lespanol.com/reportajes/20171231/rivesaltes-auschwitz-frances-mato-hambre-refugiados-espanoles/273472907_o.html.
- Lorenzo Hernández, M. (2015). The Landscape in the memory: Animated Travel Diaries. En C. Pallant (ed.), *Animated Landscapes. History, Form and Function* (pp. 145-158). Londres: Bloomsbury.

- Lorenzo Hernández, M. (2017). Zepo and the films about the Spanish Civil War. *Short Film Studies*, 8(1), pp. 21-24. Recuperado de https://doi.org/10.1386/sfs.8.1.21_1.
- Lorenzo Hernández, M. (2020). Unanimated Voices: The Spanish Civil War as an Emergent Subject in Spanish Animated Short Films. *Animation Studies Online Journal*, 15. Recuperado de <https://journal.animationstudies.org/maria-lorenzo-hernandez-unanimated-voices-the-spanish-civil-war-as-an-emergent-subject-in-spanish-animated-short-films/>.
- Martí López, E. (2020). *Makun (No llores)*: Recreando realidades vetadas por medio de la animación documental y la animación periodística. Con *A de animación*, 11, "Animación y periodismo", pp. 16-41. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <https://polipapers.upv.es/index.php/CAA/article/view/13978/pdf>.
- Martos, D. (2020, 3 de diciembre). *Aurel: Con 'Josep' respondí a la frustración de que mis dibujos no tuvieran sonido*. Onda Cero. Recuperado el 2021, 9 de octubre de https://www.ondacero.es/solo-ondaceroes/kinotico/aurel-josep-respondi-frustracion-que-mis-dibujos-tuvieran-sonido_202012035fc8a86647406a0001a62806.html.
- Nuckols, A. (2020). *Asumir la ausencia. Poética de los duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Rosado, R. (2020, 3 de diciembre). *Crítica de 'Josep'. Para los que entienden el arte como medio de esperanza y resiliencia*. Fotogramas. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a34857866/josep-critica-pelicula/>.
- Terol, D. (2018, 27 de diciembre). 'El olvido' o cómo rescatar un episodio de la Guerra Civil sin reabrir heridas. *Alicante Plaza*. Recuperado el 2021, 9 de octubre de <https://alicanteplaza.es/el-olvido-o-como-rescatar-un-episodio-de-la-guerra-civil-sin-reabrir-heridas>.

Filmografía

- Aurel (director). (2020). *Josep* [largometraje]. Francia: Les Films d'Ici Méditerranée, Imagic Telecom, Les Films du Poisson Rouge.
- Damian, A. (directora). (2015). *La montaña mágica* (La montagne magique) [largometraje]. Rumanía: Aparte Film.
- Dematei, M., Piaggio, L., Smith, C. (directores) (2014). "Ysabel. El miedo baja del cielo" de *Cuentos de viejos* (capítulo de serie). Colombia: HierroAnimación, Piaggiodematei, RTVC-señalcolombia.
- Do, D. (director). (2018). *Funan* [largometraje]. Francia, Luxemburgo, Bélgica: Epuar, Juliette Films, Les Films d'Ici, Lunanime.
- Feijó, A. (director). (1993). *Os salteadores* [cortometraje]. Portugal: Filmógrafo.
- Folman, A. (director) (2008). *Vals con Bashir* (Vals Im Bashir) [largometraje]. Israel, Alemania: Israel, Alemania, Francia: Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film, Arte, ITVS International.
- Grey, X., Vaello, C. (directoras). (2018). *El olvido* [cortometraje]. España: Horizonte Seis Quince.
- Kofmel, A. (directora). (2018). *Chris the Swiss* [largometraje]. Suiza: Dschoint Ventschr Filmproduktion AG, Majade filmproduktion, Nukleus film.
- Lillqvist, K. (directora). (2016). *Radio Dolores* [cortometraje]. Finlandia: Film Cooperative Camera Cagliostro.
- Martí, E. (director). (2019). *Makun: dibujos en un CIE* [cortometraje]. España: Emilio Martí López.
- Nenow, D., De la Fuente, R. (directores). (2018). *Un día más con vida* (Another Day with Life) [largometraje]. España, Polonia, Alemania, Bélgica, Hungría: Platige Image, Kanaki Films, Puppetworks Animation Studio, Animationsfabrik, Umedia, Walking The Dog, Wüste Film West GmbH, Eurimages, Programme MEDIA de la Communauté Européenne, Polski Instytut Sztuki Filmowej.
- Satrapi, M., Paronnaud, V. (directores). (2007). *Persépolis* [largometraje]. Francia: 2.4.7. Films.
- Takahata, I. (1988). (director). *La tumba de las luciérnagas* (Hotaru no haka) [largometraje]. Japón: Studio Ghibli.
- Vicario, B. (directora). (1998). *Haragia* (Carne humana) [cortometraje]. España: Begoña Vicario.

María Lorenzo Hernández

Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, donde es Profesora Titular y colaboradora del Máster de Animación UPV. Desde 2011 dirige la revista Con A de animación, y ha publicado ensayos en *Animation: Practice, Process & Production*, *Animation: An Interdisciplinary Journal*, y en el libro *Animated Landscapes* (Bloomsbury, 2015), entre otros. Es autora del libro *La imagen animada. Una historia imprescindible* (Diábolo, 2021). Es también realizadora de animación y miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Contacto: mlorenzo@dib.upv.es

Cómo citar este artículo:

Lorenzo Hernández, M. (2021). Josep, de Aurel. La animación del exilio republicano español. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35783>.

